



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2015

Achim Aurnhammer und Rainer Stillers, Hgg. : Giovanni Boccaccio in Europa. Studien zu seiner Rezeption in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Wiesbaden : Harrassowitz Verlag, 2014 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 31, mit 10 Farbabbildungen und Schwarzweißbildern)

Rubini Messerli, Luisa

DOI: <https://doi.org/10.1515/arcadia-2015-0035>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-171902>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Rubini Messerli, Luisa (2015). Achim Aurnhammer und Rainer Stillers, Hgg. : Giovanni Boccaccio in Europa. Studien zu seiner Rezeption in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Wiesbaden : Harrassowitz Verlag, 2014 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 31, mit 10 Farbabbildungen und Schwarzweißbildern). Arcadia: Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft, 50(2):481-490.

DOI: <https://doi.org/10.1515/arcadia-2015-0035>

Review

Achim Aurnhammer und Rainer Stillers, Hgg.: *Giovanni Boccaccio in Europa. Studien zu seiner Rezeption in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2014 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 31, mit 10 Farabbildungen und Schwarzweißbildern). 416 Seiten.

Reviewed by **Luisa Rubini Messerli**: Universität Zürich, Deutsches Seminar, Rämistrasse 71, CH-8001 Zürich, E-Mail: luisa.rubini@ds.uzh.ch

DOI 10.1515/arcadia-2015-0035

Anlässlich des 700. Geburtstages von Giovanni Boccaccio (1313–1375) wurden diesem weltweit zahlreiche Tagungen organisiert, deren Referate dann in Buchform erschienen sind. In italienischer Sprache gehört hierher auch der verdienstvolle Katalog zur Ausstellung in der Biblioteca Medicea Laurenziana (Oktober 2013–Januar 2014), *Boccaccio autore e copista*,¹ der – basierend auf dem vorhergehenden Ausstellungskatalog von 1975 (*Mostra di manoscritti, documenti e edizioni*) – den Anspruch hat, das komplexe Bild von Boccaccio als Autor, Leser, Glossator und Schreiber/Herausgeber italienischer und lateinischer Texte zu rekonstruieren.

Das hier zu besprechende Buch *Giovanni Boccaccio in Europa* geht hingegen auf ein Arbeitsgespräch zurück, das der Wolfenbütteler Arbeitskreis für Renaissanceforschung im Oktober 2011 veranstaltete, dessen Beiträge im Band durch einige weitere ergänzt wurden, wodurch die Herausgeber hoffen, „einen wesentlichen Beitrag zur gegenwärtigen internationalen und interdisziplinären Boccaccio-Forschung beizusteuern“ (16). Zeitlich deckt das Buch die Spanne vom 14. bis zum 18. Jahrhundert ab, also von Geoffrey Chaucer bzw. Christine de Pizan bis zu Carlo Goldoni, während vier geografische Rezeptionsgebiete vertreten sind: allen voran Deutschland (mit 5 Beiträgen), Frankreich (3 Beiträge) und Spanien (2 Beiträge). Die „Schwesternkünste“ Musik, angewandte Malerei (*cassoni*) und Theater bilden die Schwerpunkte der letzten drei Beiträge, während eine dichte Studie Winfried Wehles zu Boccaccios Pionierleistung – der Einführung einer neuen narrativen Anthropologie – den Band eröffnet. Bevor die Beiträge im Einzelnen diskutiert werden, lässt sich bereits sagen, dass das Buch reich an Anregungen unterschiedlicher Art ist, sehr interessante Perspektiven und neue

¹ Hgg. Teresa de Robertis, Carla Maria Monti, Marco Petoletti, Giuliano Tanturli und Stefano Zamponi. Florenz: Mandragora, 2013.

Einblicke in die großen Meister der europäischen Literatur wie Chaucer, Christine de Pizan und Cervantes jeweils in der Konfrontation mit Boccaccio eröffnet und bisher meist vernachlässigte Themen (z. B. die deutsche Rezeption des *De casibus virorum illustrium*) beleuchtet. Vorauszuschicken ist auch, dass die verschiedenen Autoren je nach Interesse und Perspektive verfahren, sodass einige Aufsätze versuchen, die wichtigsten Eckpunkte der Boccaccio-Rezeption in einer National-literatur bzw. -sprache zu untersuchen, andere ihren Blick auf die „aufnehmen-den“ oder „Ziel“-Autoren (statt auf Boccaccio oder seine Rezeption) richten, wodurch die Rezeption Boccaccios in der jeweiligen Nationalliteratur im Hintergrund bleibt. Manchmal ist aber der Hintergrund so lückenhaft skizziert, dass an präzisen Gesamtüberblicken interessierte Leser hier nicht fündig werden (Frankreich ist von diesem Problem am wenigsten betroffen). An der Statur der hier untersuchten Autoren – Chaucer („Vater“ der englischen Literatur), Christine de Pizan, Cervantes neben Jean de La Fontaine und Goldoni – ersieht man, wie tiefgreifend Boccaccio die europäische Literatur beeinflusste, wie diese von ihm Themen, Strukturen übernahm, weiterführte, bearbeitete und umschrieb. In diesem europäisch anvisierten Rezeptionsraum sind dann allerdings die wechselseitig ineinander greifenden, über Sprachgrenzen hinausgehenden Rezeptionslinien unterbeleuchtet, etwa wie die französische Übersetzung von Laurent de Premierfait vom englischen Mönch und Dichter John Lydgate benutzt wird oder wie Miniaturen andere Miniaturen bzw. Buchillustrationen beeinflussen, wie die Bilder der deutschen Ausgabe von *De claris mulieribus* in Spanien wieder verwendet werden oder gar wie Shakespeare für sein *Cymbeline* die deutsche *Frederyke von Jennen* liest (Piero Boitani). Es ist eine Zirkulation von Originalwerken und Übersetzungen (Handschriften, Drucken), von Bildsujets oder Holzstöcken, die sich einem europäischen Netz von Humanisten, Büchersammlern und Handwerkern verdankt. In den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts gehört Boccaccio zum gemeinsamen kulturellen Erbgut Europas.

Den Auftakt macht Winfried Wehle mit seiner These von Boccaccios *Decameron* als „Projekt einer narrativen Anthropologie“, d. h. einer Novellistik, die aus einer vitalistischen Anthropologie hervorgehe, sodass ein „neuzeitliches Menschenbild [...] erste Konturen [annimmt]: Kultur kann erst durch Natur wirklich human werden“ (22). Dieser Wendepunkt erscheint in seiner vollen Tragweite, wenn man – wie Wehle – Boccaccio mit Dante vergleicht: Boccaccios Auseinandersetzung mit Dantes *Komödie* stellt zugleich Ausgangspunkt und Distanzierung, Anknüpfung und Abwendung dar. Hatte Dante – vor dem Hintergrund des Sündenfalls und einer Anthropologie des Fehlverhaltens – *luxuria*, *superbia* und *cupiditas* in die Schranken der Hölle gewiesen, ist für Boccaccio das Heil eines himmlischen Paradieses nicht mehr unverbrüchlich. Die Frage nach dem Menschen müsse – um so mehr vor dem Hintergrund der Pest, der kein Sinn mehr

abzugewinnen sei und die die *appetiti* (Triebvermögen) und *bestialità* freisetze – neu aufgeworfen werden. Und wenn die *anima vegetativa* (die unterste, niedrigste der drei Menschenseelen nach christlicher, auf Aristoteles beruhender Auffassung) „biotisch unverzichtbar“ aber „moralisch unannehmbar“ (21) ist, weil sie den Menschen vertiert, vertraue Boccaccio der Literatur die ethische Aufgabe an, den Irrweg durch die Leidenschaft anthropologisch zu erkunden, sodass die *appetiti* der *anima sensitiva* „seinem Grundinteresse, der Mitmenschlichkeit [...] dienen“ (23). Boccaccio vermag „die Verwilderung des Denkens und Handelns“ in Szene zu setzen, indem er an die Humoralpathologie und insbesondere an die Melancholielehre (als Diagnose und Therapie) autoritativ anknüpft: Ihr sogar „unterwirft“ er seine narrative Absicht. Und wenn in der Melancholielehre die Therapie darin besteht, den Melancholikern „das Lebenselixier der *anima vegetativa*“ zu verabreichen, so beabsichtige Boccaccio den Gesinnungswandel durch rhetorische *delectatio*, um allerdings daraus „eine neue, literarische Tugend“ (35) zu machen. In der Figur des von allen Regeln losgelösten Dioneo, dessen vitalen Elan Wehle mit Dionysos in Verbindung bringt und der in der „venushaften“ *valle delle donne* des siebten Tages gipfele, wird das narrative und therapeutische Lustmoment deutlich. Das Vergnügen, das Literatur zu erwecken vermöge, „verdankt sich in letzter Konsequenz den vitalen Beweggründen der menschlichen Natur“ (33).

Es sei das novellistische Erzählen, „das hochgeformte Wort der Kunst [...], das der niederen Natur, der zumal, zu ihrem wohlbedachten Eigenrecht zu verhelfen vermag“ (40). Wie die italienische und europäische Novellistik in Boccaccios Folge ausgehend von Franco Sacchetti mit diesem anthropologisch-narrativen Projekt umgegangen ist, das zeichnet Wehle in ziemlich düsteren Farben (das *Cent Nouvelles nouvelles* etwa übernehme und zerstöre das *Decameron*). Um aber die darauf folgenden Bandbeiträge nicht vorwegzunehmen bzw. zu kompromittieren, behauptet er, dass auch die späteren Sammlungen die Lebensvollheit trotzdem zu vermitteln vermögen. Viele der hier von Wehle besprochenen Aspekte kehren in den darauf folgenden Beiträgen wieder, jeweils neu pointiert.

Mit England und Chaucer beginnt chronologisch Boccaccios langsamer triumphaler Einzug in die europäische Literatur, obwohl der Engländer den *certainly* nie ausdrücklich erwähnt. Zwei Bandautoren widmen sich Chaucer, Wolfram R. Keller und Jan Söffner. Keller ist – am Beispiel des Rückgriffs Chaucers auf Boccaccio – an der Frage interessiert, welche Strategien mittelalterliche Autoren entwickeln, um Modellierungen von literarischer Autorschaft zu reflektieren (263). Die sehr interessante und anregende Studie reflektiert und kontextualisiert Chaucers Verfahren im Rahmen der Autorschaftsforschung, welche mittelalterliche und moderne Autorschaft anhand der Gegenpole Bescheidenheit (*humilitas*) oder *imitatio* und eine größere Autonomie beschreibt. Chaucer verschleierte nach

den Untersuchungen von Helen Cooper, Robert R. Edwards und Patrick Cheney „den Griff nach literarischem Ruhm jedoch nicht nur durch die scheinbare Bescheidenheit seiner Selbstdarstellung [...], sondern entwickelt verschiedene Strategien, um Modelle literarischer Autorschaft zu reflektieren“ (265). Wichtig ist auch die Unterscheidung zwischen extradiegetischer Ebene, auf welcher er eine bescheidene (imitative) Autorschaft zu bedienen scheint, und intradiegetischer, wo der Autor am Beispiel intradiegetischer Figuren andere, weniger imitative Formen von Autorschaft verhandelt bzw. einführt. Gerade arrogante Figuren spielen in dieser Dialektik nach Keller eine besondere Rolle „als Gegenpol zur imitativen Bescheidenheit“, „als Signal für Innovation“ (266). Zudem glaubt Keller mit Kiril Petkov, dass arrogante literarische Figuren „zum Ort der Verhandlung des Antagonismus von Individuum und Gesellschaft“ (267) werden. Die Arroganz der Handlungsfiguren in der mittelalterlichen Literatur indiziere „eine poetologische Arroganz“, d.h. eine „ästhetische Projektionsfläche, die Autoren dazu nutzen, [...] neue Formen von – auf Innovation fußender – literarischer Autorschaft zu erproben“. Kellers These, die er anhand der Konfrontation von Boccaccios *Filostrato* mit Chaucers *Troilus and Criseyde* entwickelt, aus der vor derhand die Modifikation der Criseyde-Figur hervorgeht, besagt, dass die Engführung der poetischen Innovation mit der arroganten Criseyde ein poetologisches Korrelat findet: eine transgressive Form von Autorschaft.

Jan Söffner hingegen lenkt die Aufmerksamkeit auf Boccaccios *Decameron* und Chaucers *Canterbury Tales* und widmet sich der Frage nach der Fiktionalität. Texte werden nach Söffner „auch im Rahmen ihrer Teilhabe an der jeweiligen Lebenswelt verstanden“, im Gegensatz zu Fiktionalitätsdiskursen, die „einer Logik der Referenzirrelevanz, einer Vergleichsgültigung des prädikativen Wahrheitswert ihrer Äußerungen“ (280) gehorchen. Die Aufwertung des *delectare* im *Decameron* setze die Logik eines wollüstigen *movere* (das Novellenwerk als „Principe Galeotto“) nicht außer Kraft, während literarisches Mit-Fühlen „zum Problem fiktionaler Texte“ (281) werde. Was infolge der Pest und der von ihr verursachten *acedia* (Schwermut) durch die Erzähler in Gang gesetzt werde, sei eine „suspendierte Partizipation ihrer *Teilhabe* an der Pest-Welt“ (282), wodurch allerdings der referenzielle Wahrheitsanspruch nicht suspendiert werde, sondern sich als „unbefangene Form literarischer emotionaler Partizipation“ durchsetze. Der Wahrheitswert werde nicht eigens, sondern als selbstverständlich thematisiert. Fühlen und Handeln werden entkoppelt, während eine Emotionalität der Leichtigkeit entsteht, „in der jedes *movere* einem *delectare* unterstellt wird“ (287). „Alle anderen Gefühle werden von dem existentiellen Gefühl des Spielerischen affiziert“ (290) und somit in eine Ordnung des Ästhetischen und des Genusses transformiert. Anders in den *Canterbury Tales*: Hier vollziehen die Erzähler eine Reise *durch* die Welt, statt wie bei Boccaccio hinter den Mauern eines *hortus conclusus*

(also „außerhalb“ der Welt) zu sein. Boccaccios Aufhebung der Verfangenheit mit der Welt mutiere hier zu einer Hermeneutik der Befangenheit; die Teilhabe der Erzählergemeinschaft am Erzählten werde zur Maßgabe. Zugleich entwickle das Werk eine „instabile Ästhetisierung“ (293), indem die Figuren zwischen ästhetischem Genuss und direkter Teilhabe schwanken. Das narrative Spiel suspendiere nicht Welthaltigkeit qua Fiktionalität. Der Schluss, in dem eine referentielle moralische Wahrheit auf den Plan tritt (durch die Belehrung eines Pfarrers), zeigt nach Söffner *ex negativo* Chaucers Interesse an diesem Moment des Instabilen in der Weltordnung. Des Pfarrers Rede, so wahr sie auch sei, sei der im Werk zuvor entstandenen Komplexität nicht gewachsen, sodass sich bei Chaucer die Frage nach der Fiktionalität „in dem Oszillieren einer Welt ohne Wahrheit und einer Wahrheit ohne Welt“ (294) vollziehe.

Boccaccios Rezeption in Frankreich wird im Band von Christine de Pizan bis Pierre Bayle, d. h. vom 14. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts verfolgt. Die Schwerpunkte liegen dabei vor allem auf zwei Autoren: Christine de Pizan (Margarete Zimmermann) und La Fontaine (Christian Rivoletti), während der dritte Beitrag (Sebastian Neumeister) mehrere französische Autoren fokussiert.

Zimmermann betont die (zunächst chronologische) Sonderstellung Christines de Pizan – Intellektuelle und Gelehrte und überaus wichtige Mittlerfigur zwischen zwei Welten (Italien, Frankreich) – innerhalb der französischen Boccaccio-Rezeption, denn diese setzt eigentlich erst nach der Mitte des 15. Jahrhunderts ein (51–52). Zimmermann widmet ihre Untersuchung zuerst den *Cent ballades d'amant et de dame*, die viele strukturelle und inhaltliche Analogien mit Boccaccios Frühwerk *Elegia di madonna Fiammetta* aufweise. Ein wichtiger Unterschied sei die Konturierung der Ich-Erzählerfigur: Während Boccaccios Fiammetta als homodiegetische Erzählerin ihre eigene unglückliche außereheliche Liebeserfahrung in Szene setzt, ergreift das weibliche Ich im Prolog der *Cent ballades* das Wort, stellt sich als Autorin des ‚livret‘ vor, um die „didaktische Quintessenz“ auszuformulieren, die in „die Forderung an eine ‚dame d'honneur‘ mündet, auf die im Folgenden dargestellte Form der außerehelichen Liebe zu verzichten“ (57). Während Boccaccios Fiammetta „bis zum Ende in ihrer Selbsttäuschung befangen“ bleibe, erkenne „Christines ‚dame‘ am Ende die Ursachen ihres Unglücks und vermittel[e] dieses Wissen [...] an andere Frauen“ (58). Daran liest Zimmermann den statischen Charakter von Boccaccios Fiammetta ab, die darüber hinaus „sehr künstlich“ (59) sei und der er die große Stimmenvielfalt in den *Cents ballads* entgegensetzt. Wie sich darüber ganz anders urteilen ließe, kann in dieser Besprechung nicht erörtert werden. Und dennoch kann gerade Fiammettas „Unbeweglichkeit“ zur Instanz der literarischen Innovation werden – ausgehend vom ovidischen Modell (*Heroides*), das zur Romanform geführt wird –, indem Boccaccio durch seine fiktive weibliche Ich-Erzählung zu keiner

Didaxe kommt, vielmehr – mit Wehle – vor dem Hintergrund der Melancholielehre die Irrwege der Leidenschaften darstellbar macht. Der zweite Teil von Zimmermanns Untersuchung gilt dem Vergleich zwischen *De claris mulieribus* und der *Cité des dames*, der die Forschung bereits intensiv beschäftigt hat und der darin enthaltenen, neu kontextualisierten, bearbeiteten vier Novellen aus dem *Decameron* – als ob Christine keinen Unterschied zwischen dem „Boccaccio latino“ und dem „in volgare“ empfinde. Wie dem auch sei, Christine konnte bereits auf eine französische, anonyme Übersetzung der *De claris* zurückgreifen, während das *Decameron* erst später durch Laurent de Premierfait übertragen wurde. Zusammenfassend hält Zimmermann fest: Christines Umgang mit Boccaccio sei „ebenso selbständig wie kreativ. Und stets bestimmt ihr eigenes literarisches Projekt als die letzte und wichtigste Instanz ihrer Lektüren der Werke ihres Landsmannes.“ (68)

Sebastian Neumeister skizziert kurz die Rezeptionslinien anhand der Boccaccio-Übersetzungen, um festzustellen, dass die italienische Hofkultur der Renaissance die Herrschaft definitiv angetreten habe (73). Dann verweilt er u.a. bei Madeleine de Scudéry und ihrer Novelle *Mathilde d'Aguilar* (1667), einer ‚histoire galante‘, in der Boccaccio gar als Figur auf Stippvisite in der Vaucluse erscheint (Petrarca ist auch dabei). Kurzum: „Die kulturelle Emanzipation der Frau (wie sie sich in der italienischen Literatur der Renaissance ausspricht [...]) geht in der Novelle von M. de Scudéry bruchlos über in die französische Salonkultur, auch hier wie bei Christine de Pizan fern der höfischen Zwänge.“ (77) Schließlich zeigen die Boccaccio-Einträge im *Dictionnaire historique et critique* (1696) von Pierre Bayle und in den von ihm gegründeten *Nouvelles de la Republique des Lettres*, wie dem „Klassiker des französischen *grand siècle*, [...] der Sprung in das *siècle des lumières* gelingt“ (82).

Christian Rivoletti behandelt *Les contes en vers* von La Fontaine, von denen ein Drittel auf das *Decameron* zurückgeht. Rivolettis These ist, dass die vom Autor praktizierte „Hybridisierung der Quellen zur Konstruktion der Erzählerperspektive und somit zur Gewinnung der Originalität des Stils und der Erzählungsart“ (86) führt. Im Gegensatz zu Boccaccio kommentiert der Erzähler ständig die Handlung und lenkt dabei stets die Leseraufmerksamkeit auf sich, d.h. auf die autoreflexive Dimension. Eine neue Ästhetik der *expression* trete auf als Kompensation der negativen Anthropologie – La Fontaines Skepsis erscheine als Folge der Moralkrise des *siècle classique*.

Der deutschen Rezeption wendet sich Christa Bertelsmeier-Kierst in ihrem Beitrag zu, der einen Gesamtüberblick über die Aufnahme von Boccaccios Werken im Frühhumanismus zu skizzieren versucht. Sie zeichnet klar die getrennten Wege der Rezeption der lateinischen und italienischen Werke nach. Dabei stehen weniger neue Erkenntnisse im Vordergrund, wie die Entdeckung neuer Manu-

skripte, die Boccaccio-Übertragungen überliefern² oder die neuesten Befunde der Forschung (Lorenz Bönigers Forschung³ über Arrigho di Federigho della Magna). Auf eine demnächst erscheinende eigene Besprechung verweisend, werden die Frage nach der Identität des *Decameron*-Übersetzers und Bönigers Thesen von der Verfasserin in einer Fußnote zu summarisch diskutiert, was in keinem Verhältnis zur historisch-wissenschaftlichen Qualität der Untersuchung – trotz allen Spekulationen – steht.

Nikolaus Henkel leistet einen doppelten Beitrag: einen zur Aufnahme der lateinischen Fassung von *Decameron* IV,1 durch den Rhetoriklehrer und Humanisten Filippo Beroaldo im Rahmen der *studia humanitatis* der Universität Leipzig, die mit Wittenberg verbunden war, und er bietet eine verdienstvolle Edition der Ghismonda-Novelle, die er als Vorstufe einer kritischen Ausgabe versteht. Dann widmet er sich Hans Sachs, der bekanntlich zur Hochkonjunktur von Boccaccio im 16. Jahrhundert in Deutschland beitrug. Neuere Einsichten über die deutsche Boccaccio-Rezeption bringen Achim Aurnhammer und Mario Zanucchi. Aurnhammer untersucht ausführlich die Übernahme und Bearbeitung der *questioni d'amore* aus Boccaccios *Filocolo* in Johann Valentin Andreaes *Chymische Hochzeit* (1616). Darin verwandelt sich das Gesprächsspiel des *Filocolo* in ein Rätselspiel, wobei die Liebesfragen in beiden Werken dieselbe Handlungsfunktion eines Initiationsrituals erfüllen: Bei Boccaccio führen sie zu einem neuen Liebeskonzept (*amore onesto*), bei Andreae zu einer Welt des enigmatischen, hermetischen Wissens. „Giovanni Boccaccio als der heimliche Pate der Gründungsschrift des Rosenkreuzer-Ordens“ stellt gewiss ein „sehr überraschendes Ergebnis“ dar, das nach Aurnhammer vielleicht dazu beitragen mag, „künftig noch stärker der Literarizität der *Chemischen Hochzeit* nachzuforschen“ (225).

Zanucchis Beitrag zählt zu den ersten, die die deutsche Übersetzung von Boccaccios *De casibus virorum illustrium* behandelt. Der Humanist und damalige Gymnasiallehrer in Augsburg, Hieronymus Ziegler, übertrug nicht nur 1545 das

2 Vgl. Luisa Rubini Messerli: „Die erste deutsche Übersetzung von Boccaccios *Elegia di madonna Fiammetta* aus einer unbekannten Handschrift des 16./17. Jahrhunderts.“ *Eulenspiegel trifft Melusine: Der frühneuhochochdeutsche Prosaroman im Licht neuer Forschungen und Forschungsparadigmen*. Hgg. Cathrine Drittenbass und André Schnyder. Amsterdam und New York: Rodopi, 2010. 529–548; Luisa Rubini Messerli: „La prima traduzione tedesca (fine 1500) dell'*Elegia di madonna Fiammetta* e un confronto con la versione di Sophie Brentano (1806).“ *Boccaccio e i suoi lettori. Una lunga ricezione*. Hgg. Gian Mario Anselmi u. a. Bologna: il Mulino, 2013. 381–404 (darin wird über meine jüngere Entdeckung der lange verschollen geglaubten *Fiammetta*-Übertragung von Hans Ludwig Freiherr von Kueff[er]stein berichtet).

3 Lorenz Böniger: *Die deutsche Einwanderung nach Florenz im Spätmittelalter*. Leiden und Boston: Brill, 2006. Vgl. dazu mein *Boccaccio deutsch* (2013) und Michael Dallapiazas Besprechung in *Arcadia* 48 (2013): 465–468.

Werk, sondern gab auch eine lateinische Edition (1544) heraus, der Christoph Wirsungs lateinische Übersetzung von G. Squarciaficos Boccaccio-Leben vorangeschickt war.zielte die erstere auch dank eines „üppigen“ ikonografischen Apparats auf die städtisch-bürgerliche, reformatorische oder kritisch katholische Oberschicht, so avisierte die andere ein humanistisches, gelehrtes Publikum. Zanucchi bezeichnet das deutsche *De casibus* als eine übersetzerische Meisterleistung der Frühen Neuzeit, die sich einerseits an der lateinischen *elegantia* orientiert, andererseits versucht, „der Eigenheit der Muttersprache Gerechtigkeit widerfahren zu lassen“ (245). Allerdings konstatiert Ziegler eine „Simplifizierung des Originals“ sowie einen „markanten Verlust an Literarizität“ (248). Zugleich treten Bearbeitungstendenzen auf, die für die Mitte des 16. Jahrhunderts bei einem Humanisten wie Ziegler zeigen, wie „prekär“ der Werk- oder der Autorbegriff noch waren. Den christlichen Charakter von Boccaccios Werk akzentuierte Ziegler „erheblich“, „überlager[e] antike mit christlichen Vorstellungen“ (250), mildere die antideutsche Polemik gegen die Stauer und „greif[e] [...] massiv in die Vorlage ein, um die papistische Partei in Schutz zu nehmen“ (252), wie die Änderungen im 21. Kapitel des neunten Buches über die Auflösung des Templerordens auf Betreiben des französischen Königs Philipp IV. zeigten. Hier schaltet Ziegler eine Interpolation ein, die die Templer „in den düstersten Farben schildert“ (253).

In den zwei Beiträgen zu Boccaccio in Spanien sieht sich der Leser vordergründig mit der Figur von Cervantes konfrontiert. Hans-Jörg Neuschäfer (Von der *novella* zur *novela*) befasst sich im ersten Teil mit Boccaccios Rezeption zwischen dem 14. und dem 16. Jahrhundert in Kastilien und Katalonien, indem er die Hauptlinien zeichnet und ihre Protagonisten und deren literarische Leistungen charakterisiert: Es handele sich um eine „respektvolle, aber nicht nachhaltige“ Aufnahme, „beschränkt auf einen kleinen Kreis von literaturbeflissenen Adligen und hohen bürgerlichen Kanzleibeamten“ (103). Nur ein einziger Text scheine dieser These von der bis ins 16. Jahrhundert fehlenden Nachhaltigkeit der Wirkung Boccaccios zu widersprechen, nämlich *El Corbacho o reprobación del amor mundano* (gedruckt 1498) des Alfonso Martínez de Toledo, der allerdings wenig mit dem *Corbaccio* zu tun hat. Hier müsste man die Übersetzung der *Elegia di madonna Fiammetta* sowohl ins Kastilische als auch ins Katalanische anführen, die eine wichtige Rolle in der Entstehung der *novela sentimental* spielte. Erst im *Siglo de Oro* ändere sich die Situation „im Zuge der Verbreiterung des Lese- und Theaterpublikums“ und dank Autoren wie etwa Lope de Vega, Tirso de Molina, María de Zaya und Miguel de Cervantes. Der Letztgenannte hat gewiss das *Decameron* gekannt, „obwohl er [es] nie erwähnt“ (105). Ihm gilt nun Neuschäfers Aufmerksamkeit: zuerst den *Novelas ejemplares* (1613), wo er mit Boccaccio „insgeheim“ wetteifert, während er im *Don Quijote* (1605 und 1615) eine „Strategie der

Rückversicherung“ entwickelt (seine Novellen bieten ausdrücklich eine nützliche Unterhaltung und sind moralisch einwandfrei), die im nachtridentinischen Klima und unter dem Zensurdruck notwendig war. Wie weit aber bei Cervantes die Freiräume gehen, zeigt Neuschäfer am Beispiel einiger Novellen. Was hingegen den *Don Quijote* angeht, so untersucht Neuschäfer die eingeschobenen Geschichten vor allem des ersten Teils und kommt zum Schluss, dass Haupthandlung und eingeschobene Geschichten sich zueinander „wie die heitere und wie die tragische Stilisierung eines und desselben Sachverhalts“ verhalten, in der Novelle „wird ja überhaupt erst als Problem auf den Punkt gebracht, was in der Haupthandlung leicht als Spaß unterschätzt wird“ (110). Schließlich bestehe zwischen Haupthandlung und eingeschobenen Geschichten „ein ähnliches Spannungsverhältnis [...] wie zwischen Rahmen und Einzelnovellen, sodass man von daher fast von einer Geburt oder Wiedergeburt des Romans aus dem Geist der Novellistik sprechen kann“ (111).

Vom spanischen Wort *novela* und dem italienischen *novella* spricht auch Georges Güntert („Novellentheorie bei Boccaccio und Cervantes“). Dem Italianismus *novela* haftet noch über Cervantes hinaus eine leicht abschätzige Bedeutung an. Er „bringt zusätzlich eine Bedeutungsverschiebung mit sich“, bezeichnet bei Cervantes „die längere fiktive Erzählung, später dann, wie im Englischen, den Roman“ (120). Klar unterscheiden sich Cervantes Novellen von denen Boccaccios in Bezug auf die Länge, die Gattungszugehörigkeit und den Inhalt (122). Während ein inhaltlicher Vergleich weniger ergiebig sei, erscheinen die „Funktionen des Erzählens“ und die Strukturen der beiden Werke vergleichbar. Während aber im Rahmen und in der *valle delle donne* die Harmonie von Mensch und Natur zelebriert wird und während Boccaccio trotz der Pest an die geistig-moralischen Kräfte des Menschen glaube, seien die *Novelas ejemplares* durch eine ironische Grundstruktur geprägt: Cervantes habe das Vertrauen in eine Ordnung der Dinge in dieser Welt verloren (128).

Was die „Schwesternkünste“ betrifft, so ist Franco Pipernos Beitrag zu den Vertonungen der *Decameron*-Balladen durch die Madrigalisten des 16. Jahrhunderts sehr interessant. Er zeichnet die musikalisch zwar bescheidene, doch bedeutsame *Decameron*-Rezeption nach Chronologie, geografischer Ausbreitung, Autoren, Auftraggebern und Publikum nach, wie sie sich dem Petrarkismus annähert oder umgekehrt gerade in ihren unpetrarkischen Elementen aufgewertet wird. Analysiert wird auch der Madrigalisierungsprozess der Balladen. Die Jahre 1554–1564 sind die produktivsten. Danach erfährt Boccaccios musikalischer Erfolg eine weitere „überraschende Wende“ durch den kaiserlichen Komponisten Philippe de Monte mit seinem 1599 publizierten, ambitionierten Madrigalbuch *La Fiammetta*, das dem Kardinal Pietro Aldobrandini anlässlich seiner Ernennung zum Legat in Ferrara gewidmet ist. Piperno publiziert die „Canzon della Fiammet-

ta“, eine Vertonung der Ballade des 3. *Decameron*-Tages, frei zusammengesetzt und interpoliert mit anderen Versen unbestimmter Herkunft. Sehr interessant ist dabei – was Piperno allerdings zu entgehen scheint –, dass die Vertonung gerade Verse aus der ursprünglichen Ballade auslässt (über den Tod des Geliebten), sodass die *canzone* nun perfekt dem Lebensgang der Fiammetta aus der *Elegia* entspricht (die verlassene Protagonistin klagt über ihr Liebesunglück), was auch den Titel des Madrigalbuches erklärt: In der Vertonung liegt somit eine Kontamination von zwei Boccaccio-Texten (*Decameron*-Ballade und Roman) vor, was neue interessante Fragen aufwirft.

Sabines Uttenkamps Beitrag behandelt die *cassoni*-Malerei mit Themen aus Boccaccios Werken. Das Verdienst der Autorin ist es, die auf italienische Truhen der Renaissance gemalten (und als Behältnisse für den Brautschatz verwendeten) Bilder in einem überblickbaren, zusammenhängenden Kontext untersucht und dabei auch einige *cassoni* berücksichtigt zu haben, die bis vor Kurzem als verschollen galten.

Bodo Guthmüllers Beitrag zu Goldonis Bearbeitungen der *Griselda* zuerst als *libretto* (Umarbeitung eines *libretto* des Apostolo Zeno; Musik von Vivaldi, Erstaufführung 1735), dann als Tragikomödie (1735) schließt den Band ab. Guthmüller, der damit ein in der deutschen Forschung zu wenig beleuchtetes Thema behandelt, kann im Einklang mit dem Goldoni-Kenner Franco Fido zeigen, wie sich Griseldas Züge offensichtlich ändern, von Boccaccios gehorsamer, passiver Heldin zu einer Frau, die – nach Fidos Worten – „reagirà all’ingiustizia della sorte e degli uomini con dignità ed energia sempre maggiori“ (381).